

**Nem um, nem outro:
o hibridismo de *O Céu Sobre os Ombros*
Marcus Costa Braga Soares¹**

RESUMO:

A proposta desse artigo é compreender o posicionamento ambíguo do filme *O Céu Sobre os Ombros* (Sérgio Borges, Brasil, 2010) com relação a um fazer enunciativo fictivizante e documentarizante. Partiremos das reflexões de Wolfgang Iser sobre o fictício de um texto ficcional e de Roger Odin sobre o enunciador no filme documentário, para em seguida, pensarmos sobre os motivos desse hibridismo do filme junto aos apontamentos sobre a noção de anteparo da arte e super-realismo vindas de Hal Foster.

PALAVRAS-CHAVE: Leitura documentarizante; Leitura fictivizante; Anteparo da arte; Filme híbrido; Arte.

ABSTRACT

The proposal of this article is to comprehend the ambiguous position of the film O Céu Sobre os Ombros (Sérgio Borges, Brasil, 2010) in relation to a fictitious and documentarian way of enunciate. We start from the reflections of Wolfgang Iser about the fictitious in the fictional text and Roger Odin's enunciator in the documentary film, and, afterword, we think about the motives in this hybrid film pointing the notion of art-screen and Super-realism from Hal Foster.

KEY WORDS: *Documentarian reading; Fictitious reading; Art-screen; Hybrid film; Art.*

¹ Mestrando pela Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, no Programa de Pós-Graduação stricto sensu em Comunicação Social e Artes; soares.mcb@gmail.com

Introdução

Nos últimos anos podemos apontar a produção de diversas obras cinematográficas que não se afirmam, nem como ficções e nem como documentários. A dúvida que surge sobre o posicionamento do espectador frente à esses filmes nos levou a constituição deste artigo, tomando o filme *O Céu sobre os ombros (2010)* como aporte empírico. No caso do filme, esse movimento se apresenta retratando o “outro de classe”², através de uma construção na intimidade dos personagens atuando como si próprios, apresentando os cotidianos de suas vidas e enaltecendo o tempo presente. Para compreender os motivos dessa postura ambígua, o artigo perpassa uma construção teórica da divisão entre o fictício e o documental na literatura e no cinema utilizando as discussões de Wolfgang Iser e Roger Odin.

Entendemos que o próprio corpo do texto apresenta um enunciador, que se posiciona como fictivizante – quando o mundo que se refere é o próprio mundo criado pela obra – ou como documentarizante – quando o fazer enunciativo da obra se refere a um real pressuposto pelo espectador. Assim apreendido, para entender os motivos da apropriação de características de um posicionamento pelo outro, partimos de Cesar Guimarães, que sugere que um estilo se alimenta do outro buscando uma fuga da espetacularização e virtualização, ou para aproximar a experiência da obra ao real.

Assim, doravante esses motivos do hibridismo a serem apresentados, procuraremos na crítica da arte contemporânea um aporte. Partindo de Hal Foster, utilizamos sua noção de anteparo da arte para nos aproximarmos do filme em questão. A partir dele, indicaremos que o filme busca se aproximar do real criando um anteparo que se molda de acordo com a experiência do espectador: a forma que o filme se propõe força o espectador a utilizar sua própria vivência de mundo para criar significado. Assim, fazendo uma analogia, pensamos o anteparo do filme se conformando como um tecido elástico que se molda ao corpo ao entrarmos em contato, variando de acordo com o nível de interação do sujeito na experiência proposta pelo filme. A partir disso, relacionaremos o filme com a dinâmica do super-realismo, relacionando com a forma que funciona seu anteparo e com a maneira que tenta presentificar o tempo.

² Conceito retirado das discussões de Jean Claude Bernadet, em seu livro “Cineastas e as imagens do povo” (Companhia das Letras, 1985), definido como pobres, desvalidos, excluídos e marginalizados, presença constante nas produções documentarias brasileiras.

Um certo tipo híbrido ou o hibridismo de *O Céu Sobre os Ombros*

Recentemente, podemos citar o aparecimento de filmes que apresentam características documentais e ficcionais, os quais levantam uma dúvida no posicionamento do espectador em relação a obra. Filmes como *O Céu Sobre os Ombros* (Sérgio Borges, Brasil, 2010) e vários outros³ procuram tensionar, ao máximo, a divisão formalizada entre documental ou ficcional, propondo uma nova maneira de retratar o mundo.

Essa mistura, porém, não é novidade na história, sendo possível apontá-la quando o cinema dava seus primeiros passos. Certos estudiosos apontam a criação da divisão entre ficção e documentário no cinema como produto das criações de Georges Méliès e dos irmãos Lumière. O primeiro era considerado o pai da ficção cinematográfica, pois suas produções eram feitas em estúdios e tratava de assuntos fantásticos, utilizando cenários e seguindo uma rotina teatral. Já os Lumière eram considerados os primeiros documentaristas, pois seus filmes eram produzidos em cenas externas e em locações naturais, dando origem ao realismo documentário. Todavia, essa divisão é contestada no que se aplica ao primeiro cinema – ou cinema de atrações, de 1894 até 1907. Historiadores recentes apontam que a combinação entre essas duas formas de registro era considerada normal pelos espectadores: sabia-se que algumas cenas dos filmes documentais apresentavam encenações dos fatos que se queria retratar, sendo, até mesmo, filmadas em cenários montados para esse fim; no caso das ficções, cenas do dia-a-dia das cidades eram utilizadas para retratar ambientes externos e contextualizar a história contada (COSTA, 2006, p.31)

Ainda no desenvolvimento histórico do cinema, podemos ver essa mesma mistura em filmes como no primeiro documentário (formalmente reconhecido) *Nanook do Norte* (Robert J. Flaherty, EUA e França, 1922). No caso, o personagem principal, o esquimó Nanook, encenava diversas vezes hábitos que já não faziam parte de sua rotina. Em outro momento, na revolução da linguagem cinematográfica dos cinemas moderno, podemos afirmar que o cinema de ficção buscou características do documental para renovar sua argumentação fílmica: a câmera se tornava mais leve, saía do tripé para ir para os ombros do cinegrafista e pelas ruas, filmando os personagens junto a rotina da cidade, como em *Ladrão de Bicicletas*

³ Apresento aqui uma lista breve de filmes para situar o objeto do texto em relação a produção recente de filmes que se colocam entre a ficção e o documentário: Um episódio na vida de um catador de ferro-velho (Danis Topovic, Bósnia Herzegovina/França/Eslovênia/Itália, 2013), A cidade é uma só? (Ardiley Queirós, Brasil, 2011), Avenida Brasília Formosa (Gabriel Mascaro, Brasil, 2010), Pacific (Marcelo Pedrosa, 2009, Brasil), Juventude em Marcha (Pedro Costa, Portugal, 2006), Serra das Desordem (Andrea Tonacci, 2006, Brasil) e Rosetta (Jean-Pierre e Luc Dardenne, Bélgica, 1999).

(*Vittorio De Sica, Itália, 1948*) do neorealismo italiano. Entretanto, na maioria desses casos, percebemos quando se trata de ficção ou documentário, seja por uma categorização prévia por parte dos realizadores, ou pela própria construção da narrativa cinematográfica: a dúvida, nesses casos, não está presente como nos filmes contemporâneos citados.

No caso do filme *O Céu Sobre os Ombros*, Sérgio Borges abre o mundo de Sarug Dagir, Edjucu Moio e Márcio Jorge para o espectador, mostrando-os como Everlyn Barbin, Don Lwei e Murari Krishna. A primeira é uma transexual, professora universitária e prostituta; o segundo é um escritor angolano, avesso a trabalho e pai de um deficiente; o último é um *hare-krishna*, líder de torcida organizada, cozinheiro de um restaurante natural e atendente de telemarketing. Desses personagens excêntricos, a câmera retira momentos de suas rotinas que parecem sem valor dramático. Eles dormem, comem, banham-se, vestem-se, cozinham, almoçam, trabalham e divertem-se: no ato de filmar, tornam-se imagens, ficcionalizam suas vidas para falar de suas verdades.

O filme se desenvolve do cotidiano dessas pessoas. Os planos apresentam o transcorrer das ações no espaço, o decorrer dos personagens no tempo: a câmera se mantém como mera observadora, fixa e distante, em um aparente processo de escopofilia. As cenas foram construídas das experiências de vida dos próprios atores, de suas reinvenções para se tornarem personagens e das intervenções do diretor: eles incorporam outros nomes e encenam-se em suas casas, em seus ambientes de trabalho e lazer; nos locais em que se sentem mais familiarizados. A montagem se constrói sem seguir uma continuidade padrão, ela se estrutura criando quatro blocos que aproximam momentos de suas rotinas com característica semelhantes, como discussões de trabalho, seus lazes e momentos de intimidades psicológicas e físicas. Assim, o filme se estrutura em torno da valorização do tempo “presente”: não sabemos de onde as personagens vieram e nem a onde querem chegar; não há grandes planos para o futuro, nem fantasmas do passado que voltam para atormentá-los. Dessa proposta, nota-se não existir um roteiro fechado a priori pois, através dos personagens, aciona-se a potência relacional do cinema: “criam-se processualmente, abertos àquilo que, vindo do mundo vivido, pode tencionar sua escritura (sob o risco de, inclusive, vê-la fracassar)” (BRASIL, 2011, p.1).

Dessa maneira, podemos posicionar a obra no tênue limite entre ficção e documentário. Podemos apontar características do documentário na forma de retratar o “outro de classe”, pela forma que a montagem se conforma e pela distancia da câmera ao retratar os personagens, acompanhando-os em suas vidas. No caso da ficção, vemos as características em momentos específicos, como a cena final de Everlyn e na cena de Murari andando de skate,

ambas possuem um poder melodramático que comprova que a cena foi construída: no primeiro exemplo, a música pop *Feel* de Robin Willians, de fundo, junto com o vento balançando seus cabelos e no segundo caso, ele andando de skate pelas ruas com a câmera acompanhando em *traveling* junto com outra música pop⁴ de trilha. Igualmente, podemos apontar características formalizadas desses dois pontos, como troca de nomes dos personagens, e as premiações⁵ que o filme recebeu, algumas como documentário e outras o incorporam junto a filmes ficcionais. Ainda no processo de caracterização do filme, notamos que o filme possui momentos que não fica claro como ele se posiciona, como nas cenas em que Everlyn conversa com a câmera ou consigo mesma – não sabemos se esta falando sozinha ou se conversa com o cinegrafista – e na falta de uma continuidade óbvia, sendo presente apenas na apresentação do filme, antes do título ela opera criando uma expectativa que nunca se concretiza.

Com isso, para compreender melhor como funciona essa divisão, partimos das discussões sobre teoria literária de Wolfgang Iser (2002) acerca de como o fictício se conforma no texto ficcional, relacionando com temáticas pertencentes ao cinema, em específico o documental.

Entendendo a construção do que caracteriza o fictício e o documental

Wolfgang Iser (2002) inicia sua discussão em torno do texto fictício considerando o saber tácito criado pela antítese ficção/realidade uma proposição fraca, incapaz de explicar a complexidade desse tipo de construção nas obras literárias. Ele entende que essa oposição usual perde força pois não existe uma obra que seja ficção pura; estas, possuem traços de realidades social, emocional e/ou sentimental, que se apresentam em graus diversos na narrativa. Com isso, ele propõem uma outra maneira de compreender essas obras, sugerindo uma relação ternária entre real, fictício e imaginário.

O autor continua descrevendo que essas realidades não são e nem se tornam criações por estarem nesses tipos de textos, elas não se repetem neles por efeito de si mesmas. Por consistirem em referências do real, sem possibilidade de esgotarem-se, elas viram produtos para os atos de fingir, que provoca “(...) a repetição no texto da realidade vivencial, pela qual

⁴ Neste caso, a música “*Waiting for a girl like you*”, da banda *Foreigner*.

⁵ 43º Festival de Brasília de Cinema Brasileiro – 2010 – Melhor filme, melhor direção, melhor montagem, melhor roteiro e prêmio especial do júri (elenco); 29º Festival Internacional de Cinema do Uruguay – Melhor filme documentário no 2011; 7º Panorama Internacional de Cinema da Bahia – Prêmio especial do júri; 7º Festival das ilhas Açores – Melhor filme; 3º Semana dos Realizadores – Prêmio de distribuição em Portugal fonte: <http://www.teia.art.br/br/obras/o-ceu-sobre-os-ombros#premios>

a realidade repetida se transforma em signo e o imaginário em efeito do que é assim referido” (ISER, 2002, p.958). Assim, no texto ocorre um recorte da realidade para transformá-la em signo narrativo, adquirindo outro significado ou função. Nesse movimento promovido pelo autor, ocorre uma primeira transgressão de limites: a irrealização do real. Ao mesmo tempo, uma outra transgressão acontece: o imaginário, que se caracteriza como difuso, informe, fluido e sem objeto de referência, ganha caráter determinado semelhante ao real, referenciando-se na realidade transgredida e, dessa maneira, realizando-se por força de seu emprego (ISER, 2002, p.958). Em outras palavras, o ato de fingir retira fragmentos da realidade, dando-lhes outra finalidade, ao mesmo tempo que cria uma determinação do imaginário nesta realidade re-semantizada. Portanto, o ato de fingir ou o fictício adquire a função de mediador entre o real e o imaginário.

A partir disso, Iser aponta que os atos de fingir manifestam-se de três maneiras diferentes: a seleção, a combinação e o desnudamento do fictício ou o efeito do “como se”. De acordo com o autor, eles surgem um dos outros e se assemelham em diferentes formas de transgressão – que pode ser definido pela mudança da característica original de um recorte, sendo ele do mundo real ou do imaginário, perdendo o que antes o relacionava com sua origem.

A seleção pode ser definida como uma “(...) transgressão de limites na medida em que os elementos acolhidos pelo texto agora se desvinculam da estruturação semântica ou sistemática dos sistemas de que foram tomados” (ISER, 2002, p.960 e 961). Dessa apuração, conforma-se campos de referência, que visam uma função organizadora e representativa, parecida ao de nosso mundo sociocultural, podendo vir tanto das experiências de vida do autor, quanto de outras obras referidas por ele. Dessa maneira, podemos afirmar que a seleção demonstra a intencionalidade do texto, pois a transgressão acontece a partir de uma nova articulação sistemática dos elementos racionalmente selecionados, diferenciando-os do contexto de que foram tomados, mas ao mesmo tempo reafirmando-os pela ausência. Esses fragmentos de realidade escolhidos se transformam em objetos de percepção e adquirem uma característica perspectivística, “(...) que possibilita uma avaliação do que esta presente no texto pelo que dele se ausenta” (LIMA, 2006, p. 286). Neste ponto, podemos afirmar que a seleção trabalha de maneira semelhante à captura de imagens feita pela câmera, criando o campo e o fora de campo no filme: nos dois processos são criados a dimensão espacial das

respectivas obras⁶, proporcionando um aspecto de totalidade a partir de uma representação selecionada do espaço.

Juntamente com a mudança semântica da seleção da realidade, intratextualmente ocorre uma variação lexical, promovendo uma outra transgressão de limites e o segundo ato de fingir: a combinação. Esse ato de fingir baseia-se na combinação dos elementos textuais, podendo abranger fatores contextuais. Ele contempla a articulação do significado verbal, o mundo retratado e a constituição dos acontecimentos e dos personagens do texto. Ou melhor, nas palavras de Lima(2006):

A transgressão da realidade não se dá apenas pela escolha de valores, usos e costumes presentes no mundo social em que é gerada a obra, mas também pela manipulação lexical e pelos esquemas que presidem a escolha de tipos de personagem e as ações que cumprem (LIMA, 2006, p. 286).

Ou seja, a transgressão promovida pela combinação acontece na substituição do significado lexical por um outro. Essa troca varia a dimensão referencial da significação semântica, que pode ser ora forma (*Figur*), ora fundo (*Grund*), dando origem à novas formas de relações, existentes a partir da esquematização do texto. Assim, dessa característica relacional que se controla a “facticidade” presente na obra: intratextualmente, a partir do grau de distorção lexical, variando seu nível de determinação, e pela influência entre os elementos relacionados uns aos outros; e, extratextualmente, a partir dos elementos excluídos, que, de certa maneira, ganham outra determinação e promovem certa estabilidade, reforçando o selecionado pelo rechaçado.

Adentrando mais na distorção da forma lexical, percebemos que ela anula “(...) tanto o significado literal da língua, quanto sua função designativa” (ISER, 2002, p.967). O intuito dessa quebra de efeito serve para dar abertura a uma expressão verbal particular, em benevolência de uma relacionalidade intensificada. “O relacionamento converte a função designativa em função figurativa” (ISER, 2002, p.968). Desse movimento percebemos duas características da ficção: (1) a intraduzibilidade de sua referência, pois ela se refere a algo que ela não é, o remetente não é de natureza verbal e também não existe como um dado totalmente objetivo, o que exigiria apenas a função designativa; e (2) a possibilidade de apresentar por figuração aquilo a que remete. Portanto, esse modo referencial da linguagem

⁶ Luiz Alberto Brandão, em seu livro “Teorias do Espaço Literário” (Editora Perspectiva, 2013), aponta diversas formas que o espaço é utilizado na dinâmica literária, sendo que a criação dos campos de referência é uma delas.

figurativa funciona de duas formas simultâneas e aparentemente contrárias: como um análogo da representabilidade – que assemelha a figuração a designação –, e como índice da intraduzibilidade verbal – signo verbal que aponta para seu mundo, que, como criado a partir das características pinçadas de suas referências, aponta para o real de maneira indireta.

Relacionando ao mundo cinematográfico, percebemos semelhanças entre o ato de fingir e a montagem no cinema. A edição cinematográfica coloca em sequência os planos filmados, dando uma linearidade narrativa e criando um universo interno ao filme, espacialmente coeso e trabalhando o tempo da narrativa elipticamente. Podemos apontar duas formas de montagem diferentes: a narrativa (a mais singela), que consiste em juntar os planos em uma ordem mais cronológica; e a expressiva (Eisensteiniana), que busca juntar os planos com o intuito de produzir efeito imediato pelo impacto de duas imagens – efeito tal que podemos ver em algumas poesias⁷. Ou seja, assim como a combinação varia os significados intratextualmente, o processo de relacionar planos podem levar à outra leitura possível sobre o que acontece na *mis-en-scene*, como acontece no efeito Kuleshov⁸.

Assim, percebemos que a *seleção* e a *combinação* são trabalhadas conjuntamente, sendo semelhante ao conceito de verossimilhança trabalhado por Guimarães (2001), o qual entendemos como conjunto de procedimentos, internos à ficção, que garantem a similaridade com o mundo representado tratando de uma coerência interna da obra e não a semelhança com o real dos campos de referência utilizados. Em outras palavras, esses dois atos de fingir são os construtores de um mundo próprio da ficção em construção, sendo ele coerente o bastante para a compreensão do leitor.

Voltando ao texto de Iser, apresentamos o último ato de fingir: o desnudamento do fictício ou o efeito do “como se”. Nesse ponto, o autor ressalta que o fictício se dá a conhecer a partir de diversos repertórios signos – os quais não se confundem com os signos linguísticos do texto –, e “(...) cuja alteridade não é compreensível a partir dos hábitos vigentes no mundo da vida (*Lebenswelt*)” (ISER, 2002, p.969). Esses repertórios são construídos e modificados historicamente, se tornando convenções das quais o autor e público compartilham e que chamamos popularmente de gêneros. “Assim, o sinal de ficção não designa nem mais a

⁷ Como exemplo para esse ponto, indicamos a poesia apresentada no texto de Iser, de T.S. Eliot, “Prufrock” “Should I, after teas and cakes and ices, Have the strenght to force myself into crises?” (ISER, 2002, p. 964):

⁸ “O mesmo plano de um ator, justaposto, primeiro, a um prato de sopa; depois, à porta de uma prisão; e, por fim, a imagens de uma situação amorosa. O “efeito” produzido sobre o público foram percepções diferentes a cada repetição” (SARAIVA, 2006, p.116).

ficção, mas sim o ‘contrato’ entre autor e leitor, cuja regulamentação o texto comprova não como discurso, mas sim como ‘discurso encenado’” (ISER, 2002, p.970). Ou seja, o “como se” coloca em parênteses o mundo selecionado e combinado com a finalidade de demonstrar que o mundo ali abordado não é real mas que se considere como fosse. A respeito desse ponto, podemos relacionar com a discussão de Roger Odin (2012), sobre como uma leitura documentarizante se faz possível as obras documentárias e, de certa maneira, também é possível em obras de ficção.

Em seu texto, Odin(2012) discute, no âmbito das produções cinematográficas, as diferenças das formas ficcional e documental, usando como eixo principal o conceito de leitura documentarizante. Essa forma de leitura, busca entender a capacidade que temos de tomar qualquer filme como registro factual, como, por exemplo, os filmes *westerns*, que podem ser tomados como documento de uma paisagem hespério-americana. Da mesma maneira que Iser, ele inicia sua discussão demonstrando que a oposição ficção/documentário é aceita de forma implícita em diversas discussões. Para apontar para uma nova forma de ver essa antítese, ele propõe uma análise semio-pragmática em que não se aborde a realidade ou não realidade do retratado, mas sim “(...) a imagem que o leitor⁹ faz do Enunciador”(ODIN, 2012, p.14). Podemos entender esse enunciador como o conjunto de estratégias de linguagem presentes no corpo do texto conformando o seu fazer enunciativo.

Odin desenvolve seu argumento construindo três níveis de abordagem. Na primeira, ele aponta a criação de um eu-origem que pode ser tanto fictício como real. Na segunda, ele destrói a ideia de um eu-origem fictício, sendo que a leitura fictivizante acontece a partir da recusa do leitor de construir um eu-origem, colocando-o como ausente. Por último, a ideia de eu-origem é descartada pois maneja com um “(...) sujeito que funciona por meio de um modo de intencionalidade; quer dizer, se lida com uma pessoa” (ODIN, 2012, p.18). Nesse ponto, a elaboração de Odin não se perde por completo pois ele entende que na leitura documentarizante “(...) o leitor constrói a *imagem do Enunciador, pressupondo a realidade desse Enunciador*”(ODIN, 2012, p.18). Ou seja, os processos de seleção e combinação de um texto documentário se relacionam de maneira a afirmar que a realidade do personagem seja aceita como real, sendo atestada pela força de testemunho do personagem.

⁹ Roger Odin (2012) se utiliza o termo “leitor” ao contrário de “espectador”, justificando-se em um outro artigo “*Pour une semio-pragmatique du cinéma*” in. *Iris*, n.1, 1983, p.74-75. Opto por utilizar “leitor”, pois construo o argumento em torno de sua discussão.

A partir disso, procuramos facilitar a elucidação da diferença entre o documentário e a ficção. No caso da leitura fictivizante, como colocado anteriormente, a intraduzibilidade da referência acontece pela substituição da função designativa em função figurativa, capacitando o texto de representar um mundo que não o é. Desta forma, podemos descrever o mundo do texto ficcional como auto-referencial,

“(…) pois os diversos signos verbais recebem um emprego icônico, a partir do qual é construído o mundo do texto. Contudo, justamente esta interrupção do descrever converte os próprios signos auto-referenciais em interessantes elementos de remissão, porque não são governados pelo significado” (ISER, 2002, p.975).

Ou seja, o repertório de signos articulados no texto ficcional remetem ao próprio mundo inventado dentro da narrativa e, concomitantemente, ao mundo que se referenciam. Assim, de maneira semio-pragmática, depende do leitor interpretar conectando os dois universos: o construído e o referenciado. Já a leitura documentarizante se coloca como tal devido a sua forte referência no real. A sua intraduzibilidade da referência é encoberta pelo excesso de objetividade dos dados acionados, sendo que a função designativa sobrepõe a figurativa – o que não significa que esta desaparece por completo –, organizando o repertório signico utilizado de forma indicial, sendo que o fazer enunciativo da obra sempre aponta para a realidade selecionada, por mais que não representem o real devido ao seu aspecto de totalidade.

Dessa maneira, procuramos agora entender quais os motivos do hibridismo entre essas duas formas principais de leituras. Voltando à um aporte histórico, vale lembrar que o neorealismo italiano é marcado pela busca no documentário de novas estratégias enunciativas, para assim renovar sua linguagem: uma câmera que não dissecar, nem sugere, registra; uma imagem acinzentada (como a tradição documentária) e uso de cenários reais (que implicava em um improviso da decupagem e roteiro) são alguns exemplos técnicos dessa mistura (FABRIS, 2006, p. 205 e 206). Para os casos atuais, apontaremos duas hipóteses, levantadas por Guimarães (2011) que se mostram bem plausíveis devido à atual contingência das produções de imagens em movimento, tanto do cinema, como da televisão e, especialmente, da internet. A primeira, pensando a ficção se alimentando do documentário, seria uma resistência à multiplicação das estratégias de espetacularização e de virtualização. A segunda, pensando o movimento contrário, seria “(…) um meio de alcançar dimensões mais complexas da experiência dos sujeitos filmados, vindo a reorganizar a relação entre a escritura do filme e o real que a constitui, perfurando-a” (GUIMARÃES, 2011, p.71). Assim, podemos

entender, a partir da sugestão de Guimarães, que o movimento se refere a uma tentativa de aproximar a experiência fílmica ao real. Dessa maneira, buscamos na crítica da arte contemporânea uma maneira de entender esse movimento.

Em busca de um super-realismo ou a tentativa de rompimento da tela (anteparo da arte).

Para entendermos a aproximação da experiência artística à realidade e a tentativa de rompimento do anteparo da arte, partimos das reflexões de Hal Foster (2006). Em seu texto, Foster busca complicar “(...) a oposição representacional entre referente e simulação de forma semelhante, com o terceiro termo do traumático” (FOSTER, 2006, p.163), usando como empiria as produções fotográficas do artista americano Andy Warhol. Apesar das reflexões de Foster serem muito sedutoras, o que nos interessa em seu texto é a discussão em torno do rompimento do anteparo da arte e a noção de super-realismo, relacionando-os com *O Céu sobre os Ombros (2010)*.

Foster inicia a crítica das imagens de Warhol utilizando a noção de real de Lacan. O real, para a psicanálise, pode ser entendido a partir da noção de trauma, que pode ser definido como o impacto da força do acaso ou do acidente. Ele relaciona a repetição das imagens de Warhol com a repetição do real traumático de Lacan: a mesma imagem de Marilyn Monroe, repetida em cores diferentes, serve para:

(...) proteger do real, compreendido como traumático. Mas exatamente essa necessidade também aponta para o real, e nesse ponto o real rompe o anteparo proveniente da repetição, uma ruptura menos no mundo e mais no sujeito – entre a percepção e a consciência de um sujeito tocado por uma imagem (FOSTER, 2006, p.166).

Ou seja, o dispositivo artístico de Warhol – a repetição das imagens em cores diferentes que trabalha drenando seu significado, da mesma maneira quando repetimos inúmeras vezes uma mesma palavra para que esta se esvazie de sentido – opera como a criação de um anteparo para o trauma do real. Todavia, ao mesmo tempo, a imagem aponta para um real traumático – uma celebridade já falecida – que atravessa esse anteparo para desestabilizar o sujeito que a experimenta. Aqui, ele relaciona esse movimento de romper à noção de *punctum* de Roland Barthes, que “é esse elemento que nasce da cena, é lançado para fora dela como uma flecha que me atinge (...), é aquilo que acrescento à fotografia e que mesmo assim já estava lá” (BARTHES *apud* FOSTER, 2006, p.166).

A partir disso, podemos adicionar ao debate a noção de sujeito lacaniano junto a experiência artística para ajudar a compreender o anteparo da arte. Lacan pensa o sujeito em uma posição dupla em relação ao olhar (*gaze*): como sujeito mestre do objeto (cone visual clássico-renascentista), que entende a imagem a partir do sujeito como centro organizador das linhas de força do simbólico; e sob a consideração do objeto (cone visual partindo do objeto), que figura o sujeito a partir de seu olhar e o coloca na imagem também (sujeito também é um *punctum*). Assim, com a sobreposição dos dois cones, a imagem se torna um mediador entre o olhar-do-objeto e sujeito, mas também protege o sujeito do olhar-do-objeto:

dessa forma, o anteparo permite ao sujeito, a partir do ponto da figura, apreender o objeto que se encontra no ponto da luz. De outra forma seria impossível, pois ver sem o anteparo seria deixar-se cegar pelo olhar ou tocar pelo real (FOSTER, 2006, p.170).

Portanto, definimos a função do anteparo como um negociador da rendição do olhar, trabalhando como um engodo (*trompe-l'oeil*) e/ou uma domesticação (*dompte-regard*), podendo ser considerado como um mediador entre o real retratado na obra e o sujeito.

Relacionando com o objeto de estudo, percebemos o anteparo e sua tentativa de rompimento exatamente no Enunciador ambíguo, variando entre a leitura documentarizante e a fictivizante. Nesse jogo enunciativo, percebemos que o filme não consegue romper o anteparo mas cola-se nele, como um corpo que tenta romper uma manta elástica e acaba por ser envolvido por ela, sendo que esta adquire sua forma. Isso acontece, pois a direção de fotografia e a câmera trabalham distantes de qualquer forma de julgamento dos personagens, “(...) não endereçando ao mundo vivido – às situações vivenciadas pelos personagens ou às estruturas sociais – um olhar crítico, ou, ao menos, um olhar explicitamente crítico”(BRASIL, MESQUITA, 2012, p.4). Esse duplo movimento retira a segurança crítica em relação a realidade que acontece na *mis-en-scene*, e nos faz questionar nossa própria realidade, já que é ela que entra em conflito na relação com o cotidiano de cada personagem apresentado devido a proposta do filme em presentificar o tempo. Todavia, concomitantemente, essa distancia nos proporciona um alívio por sabermos que a representação é apenas uma seleção e combinação do real de cada personagem.

Desses pontos sobre o filme, podemos apontar esses deslocamentos semelhante na arte super-realista. O super-realismo pode ser exemplificado em obras como *Union Square* (Richard Estes, 1985, figura 01) e *Double Self Portrait* (Richard Estes, 1976, figura 02), que são pinturas tão detalhadas que são confundidas com o fotorrealismo. Este tipo de arte, muitas

vezes se desenvolve de fotografias tiradas pelos próprios artistas, que projetam a imagem nos *canvas* e pintam por cima. No caso de Richard Estes, este nunca desenvolveu suas pinturas a partir de projeções e nunca buscou traduções perfeitas das fotografias, podendo perceber as marcas de pinceladas em suas imagens. Ele trabalha o foco e a luminosidade de suas telas para atrair mais atenção de elementos urbanos banalizados ao olhar. Foster posiciona essa forma de expressão junto à função do *trompe l'oeil*, mas afirma que ela vai mais além do engodo: “(...) é um subterfúgio contra o real, uma arte não só empenhada em pacificar o real, mas também em selá-lo por trás da superfície, embalsamá-lo em suas aparências” (FOSTER, 2006, p.171). Ou seja, a arte super-realista funciona postergando o real, se colocando como uma vitrine para a realidade, buscando a domesticação do olhar ou sua proteção. Contudo, o super-realismo é falho neste processo de salvaguarda: “(...) esse movimento ansioso para encobrir esse real aponta, apesar disso, para ele. (...) isto é, ela falha em não nos lembrar do real e, nesse sentido, ela também é traumática: uma ilusão traumática” (FOSTER, 2006, p.171). Assim, a diferença entre o filme e o super-realismo recai nessa vontade de mimar o olhar e protegê-lo do real: o filme, pela escolha de personagens tão múltiplos, busca essa ilusão de trauma, e a utiliza como expressão do “outro de classe”.

Ainda pensando a arte super-realista em relação o filme, podemos interpretá-la como uma maneira de aprisionar o real através preservação do tempo “presente”, como uma consequência de sua postergação da realidade. Nesse aspecto, vemos o filme como super-realista, como nos termos de Foster, devido ao foco no cotidiano dos três personagens, que são exaltados através da continuidade junto da montagem e na construção de cenas. Como já levantado no início do texto, a obra não demonstra os prospectos de futuro, nem as causas do passado que os levaram até ali. A continuidade e montagem do filme “(...) conecta as vidas e espaços e deixa, entre eles, uma linha que os vincula, um pertencimento a um espaço urbano” (MIGLIORIN, 2011, p.2). Em outras palavras, a montagem do filme proporciona uma imanência espacial, um aqui-agora, que força a continuidade para o fora de campo, sendo a multiplicidade da cidade a conexão entre as vidas apresentadas.

Ainda pensando essa imanência espacial, podemos afirmar que ele se apoia na construção de um “fora de campo” a partir do mostrado na tela (ou no campo fílmico). Esse peso espacial do filme pode ser apontado nas construção das cenas. Estas, se caracterizam pela forte presença de tempo morto, que seriam planos demorados de momentos sem valor dramático, geralmente retratando ações rotineiras dos personagens, como banhar-se, fumar, cozinhar, ler etc. Assim como no neorealismo italiano, esses planos longos proporcionam o emparelhamento do tempo do filme com o tempo real – diminuindo o tempo elíptico

proporcionado pela montagem – e, conseqüentemente, uma maior apreensão espacial por nos aproximar para um aqui-agora. O Plano Detalhe assume a importante função de enaltecer essas ações, dando o destaque necessário para significar o local em que cada um se encontra – vemos nas mãos de Murari ao rezar no pátio de sua casa, na movimentação das peças de xadrez quando Lwei joga na mesas de rua e no maquiagem de Everlyn em seu quarto. O Plano Geral, de outra forma, posiciona personagens e ambiente no mesmo patamar, transformando-os em “[...] um elemento de um cenário tão importante quanto ele” (MIGLIORIN, 2011, p.4), – a exemplo, temos a cena em que Lwei, nu ao lado da janela, fumando um cigarro (só vemos a fumaça movimentando); ou Murari, rezando sentado ao fundo da cozinha do restaurante natural (apenas suas mãos movimentam rapidamente e em ciclo). Por fim, o que nos leva a pensar que esse filme, com o intuito de se aproximar ao máximo da realidade e assim grudar-se ao anteparo artístico, se concentra no processo de seleção e combinação que Iser utiliza para explicar a fictício, justificando o seu hibridismo.

Considerações finais

Para concluir esse debate em relação as formas híbridas nas obras de arte, em específico o caso do cinema, vale apontar que no início do texto de Odin (2012) é discutido como é possível fazer uma leitura, tanto documentarizante, como fictivizante, de qualquer obra – para o primeiro caso, toma-se a obra como um registro de uma realidade, como no exemplo já apresentado dos filmes *westerns*; e no outro, todo filme está sujeito à um contrato de leitura, resultado de sua ‘matéria de expressão’ (podendo ser a imagem em movimento e som, a sequenciamento de letras, ou as pinceladas em uma tela), que ‘desrealize’ (*irréalize*)¹⁰ aquilo que representa (ODIN, 2012, p.13). Dessa maneira, percebemos que a divisão se trata mais de uma obsessão por categorizar, natural do ser humano. Assim como afirma Cao Guimarães, “(...) a obra de arte é um fluxo multifacetado, um jorro transbordante incapaz de ser contido em gavetas, caixinhas, categorias e gêneros. Estes hierarquizam, segregam, limitam, preconceitualizam, controlam” (GUIMARÃES, 2013, p.01).

Pensando a atual conjuntura sócio-comunicacional, vivemos em uma realidade que circula e produz a maior quantidade de informação na história, que proporciona modos de vida que se permeiam entre nossas vivências no real, no mundo físico da comunicação por co-presença, e nossas experiências mediadas pela diversidade de aparatos tecnológicos, incluindo

¹⁰ Esta noção de desrealizar (ou *irréalize*) é referenciada a Christian Metz em “*Le signifiant imaginaire*” (*Communications*, 1975, p.31)

tanto os mais recentes, quanto os mais antigos. Dessa relação, percebemos que esses modos de vida se interpenetram e se retroalimentam, proporcionando uma infinidade de interpretações sobre o real e o virtual, causando questionamentos e deturpações sobre a veracidade e credibilidade dos fatos. Dessa mesma maneira, pensando *O Céu Sobre os Ombros*(2010), a mistura entre o fictivizante e o documentarizante proporciona efeito semelhante a esse embaralho da vida mediada com o a vida no real, o que aproxima a experiência do espectador ao real. O filme consegue isso pois ele se propõe em presentificar o tempo interno da obra, retratando o cotidiano dos personagens. Desse modo, podemos apontar uma cena em que ocorre uma metalinguagem: vemos na tela um gramado de um parque ensolarado, com uma atmosfera aparentemente agradável, todavia, com o movimento de câmera, percebemos se tratar de uma imagem adesivada em uma parede de alguma sala do *telemarketing* em que Murari trabalha, revelando ser uma imagem falsa. Esta revelação, de certa maneira, representa o que o filme é: vemos uma imagem que não o é, uma imagem próxima do real, que se apresenta no lugar dele, causando um movimento igual ao obra de Magritte “*The treachery of Images*” (1929, figura 03).

Figuras

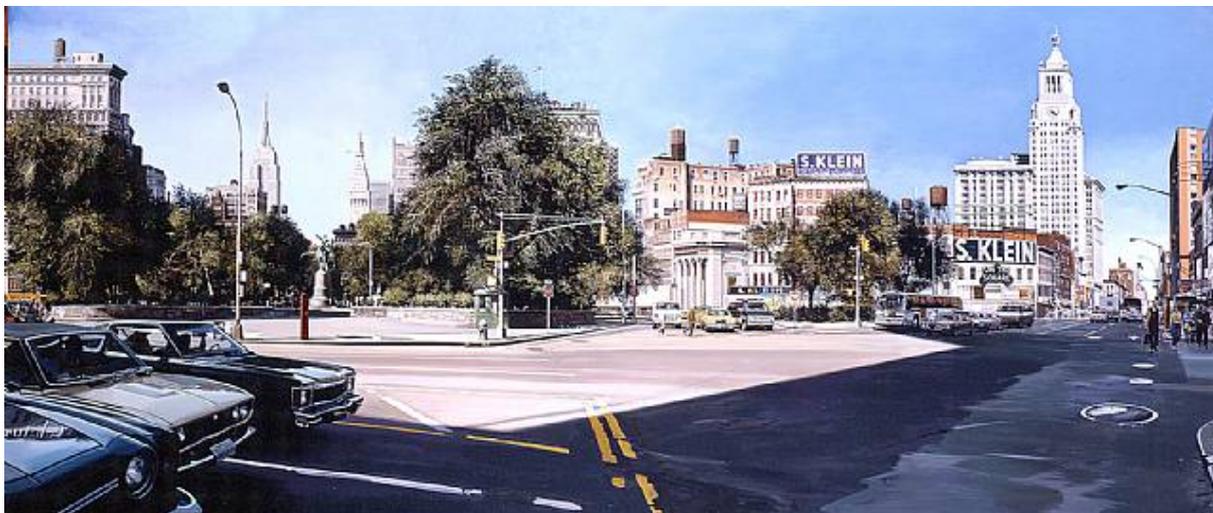


Figura 01: Union Square, Richard Estes, 1985.

altura: 96,22 x largura: 226,11 cm

tinta a óleo e tela.



Figura 02: Double Self Portrait, Richard Estes, 1976.

altura: 60,8 x largura: 91,5 cm

tinta a óleo e tela.



Figura 03: The treachery of Images, René Magritte, 1929.

altura: 63,5 x largura: 93,98 cm

tinta a óleo e tela.

BIBLIOGRAFIA

BORGES, Sérgio. **O Céu Sobre os Ombros**. Belo Horizonte: Vitrine Filmes, 2010, cor (72 min), disponível em < <https://www.youtube.com/watch?v=jMKun9Cagqg> > (visto em 20/09/14).

BRASIL, André; MESQUITA, Claudia. “**O meio bebeu o fim, como o mata-borrão bebe a tinta**” **Notas sobre O céu sobre os ombros e Avenida Brasília Formosa**. Disponível em: <<http://gabrielmascaro.com/wp-content/uploads/2010/07/O-meio-bebe-o-fim.pdf>> (visto em 20/07/2012). Sem data de publicação.

BRASIL, André. A montagem no cinema brasileiro. **Revista Continente Online**. Disponível em < <http://gabrielmascaro.com/wp-content/uploads/2010/07/%E2%80%9CA-montagem-no-cinema-brasileiro%E2%80%9D-por-Andr%C3%A9-Brasil-Revista-Continente-Multicultural.pdf> > (visto em 02/09/2011). Sem data de publicação.

COSTA, Flávia Cesarino. Primeiro Cinema. In. MASCARELLO, Fernando (org.). **História do cinema mundial**. Campinas, SP: Papirus, 2006, p. 17-52

ESTES, Richard. **Union Square – colorido**. Pintura, 1985. Disponível em < http://www.artnet.com/usernet/awc/awc_workdetail.asp?aid=139829&gid=139829&cid=17191&wid=144245&page=20 > (visto em: 20/09/2014).

ESTES, Richard. **Double self portrait – colorido**. Pintura, 1976. Disponível em < <http://20thcenturypix.tumblr.com/post/13503196321/stregaxx-richard-estes-double-self-portrait> > (visto em: 20/09/2014).

FABRIS, Mariarosaria. Neo-realismo Italiano. In. MASCARELLO, Fernando (org.). **História do cinema mundial**. Campinas, SP: Papirus, 2006, p. 191-219.

FOSTER, Hal. O retorno do real. In. **Revista Concinnitas**, n.8, ano 6, volume 1, julho, 2005. p.163-186.

GUIMARÃES, César Geraldo. A cena e a inscrição do real. **Revista Galáxia**. São Paulo, n.21, p. 68-79, jun. 2011.

GUIMARÃES, Cao. A era do híbrido – documentário ou ficção. Sescv: **Contraplano Artigos**. Disponível em < <http://contraplano.sescv.org.br/2013/09/05/cao-guimaraes-a-era-do-hibrido-documentario-ou-ficcao/> > (visto em 02/09/14).

ISER, Wolfgang. Os atos de fingis ou o que é fictício no texto ficcional. In. LIMA, Luiz Costa. **Teoria da Literatura em suas Fontes, vol.2**. Rio de Janeiro, RJ: Civilização Brasileira, 2002, p. 955-987

ODIN, Roger. Filme documentário, leitura documentarizante. *Significação*. São Paulo, n.37, 2012. p. 10-30.

LIMA, Luiz Costa. Momento Com Wolfgang Iser. In. LIMA, Luiz Costa. **Historia. Ficção. Literatura**. São Paulo, Companhia das Letras, 2006, p. 278-291.

MIGLIORIN, César. **A invenção da cidade. Avenida Brasília Formosa e Céu Sobre os Ombros**. Disponível em : <<http://site.oceusobreosombros.com/?cat=7>> (visto em: 20/07/2012). Publicado em 13/10/2011.

MAGRITTE, René. **The treachery of Images – colorido**. Pintura, 1929. Disponível em <<http://www.renemagritte.org/the-treachery-of-images.jsp#prettyPhoto>> (visto em: 20/09/14)

SARAIVA, Leandro. A montagem Soviética. In. MASCARELLO, Fernando (org.). **História do cinema mundial**. Campinas, SP: Papirus, 2006, p. 109-142.